

Le masque comme processus ironique. Les makishi du nord-ouest de la Zambie

Manuel A. Jordàn

Volume 17, numéro 3, 1993

Masques démasqués

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/015274ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/015274ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)

1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jordàn, M. A. (1993). Le masque comme processus ironique. Les makishi du nord-ouest de la Zambie. *Anthropologie et Sociétés*, 17(3), 41–61.
<https://doi.org/10.7202/015274ar>

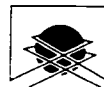
Résumé de l'article

Le masque comme processus ironique Les makishi du nord-ouest de la Zambie L'utilisation des masques dans les cérémonies d'initiation des populations du nord-ouest de la Zambie est traditionnelle et chargée de messages symboliques mythiques et sociaux. Cet article vise à illustrer l'utilisation et les rôles des masques dans les contextes politiques postcoloniaux actuels au nord-ouest de la Zambie. Les masques traditionnels servent de lieu où penser et s'approprier les réalités nouvelles que les populations affrontent à travers l'humour et l'ironie des personnages masqués.

LE MASQUE COMME PROCESSUS IRONIQUE

Les *makishi* du nord-ouest de la Zambie

Manuel A. Jordán



Pour de nombreux peuples africains, les masques sont « une vieille ruse de la race humaine », comme l'a dit un jour Clark Wissler. Selon Wissler, le fait de revêtir des masques peut correspondre à une « imitation » religieuse d'« êtres humains mythiques ou de leurs contreparties animales », ou à une manière d'acquiescer un savoir rituel et technologique crucial (1950 : 22-23)¹. Lorsque Wissler caractérise les masques comme étant une « vieille ruse », il ne fait pas référence à une tromperie organisée par quelqu'un qui serait dans le secret, mais à un événement vraiment ressenti comme tel, même si c'est avec ironie, qu'on peut définir par un « deliberate contrast of apparent and intended meaning » (Morris 1969 : 692). Les masques sont effectivement des procédés très astucieux qui peuvent parfois tromper les non-initiés, précisément parce qu'ils sont porteurs des pouvoirs du secret (voir Nooter 1993).

Par la suite, porter un masque « is much more than a mere covering-up or disguise. [...] The masker, like his followers and his audience, forgets his human personality ... [as] his character and behavior fuse with those of the spirit he creates, the spirit he becomes » (Cole *et al.* 1970 : 24). En un sens, le fait de porter un masque oblige la personne à assumer la nature et l'être d'une autre personne, d'un esprit, d'un animal ou même d'une qualité abstraite. David Napier a récemment discuté les raisons qui peuvent pousser les gens à continuer de faire appel à cette « vieille ruse » : « masks appear in conjunction with categorical change » (1986 : xxiii). De telles informations se produisent lors de la phase liminaire, délibérément dramatique, du rituel lorsque, comme l'a écrit Victor Turner (1970), les acteurs sont à la marge (« betwixt and between ») d'états plus ordinaires. La personne masquée « is and is not a human being. So transformed, the new being is saying: I am not myself » (Cole 1985 : 16). Dans cette situation curieusement ambiguë, les porteurs de masques sont libres de faire des expériences avec les définitions et les contraintes de leur vie sociale qu'en temps normal ils tendent à prendre pour acquises (Turner 1970 : 105). Cependant, « the special efficacy of masks in transformation results, perhaps, not only from their ability to address the

1. Pour un développement récent des idées de Wissler, voir Roberts (1990). Roberts (1992) interprète l'utilisation des masques Gelede chez les Yoruba comme une mise en scène de l'acquisition de savoir technologique crucial. Les premiers paragraphes de l'article qui suit proviennent d'un précédent article et d'une discussion avec le professeur Roberts au sujet de ses écrits sur les masques (communication personnelle 1993).

ambiguities of [particular personal] point of view, but also from their capacity to elaborate what is paradoxical about appearances and perceptions in the context of a changing viewpoint » pour la société dans son ensemble (Napier 1986 : xxiii). C'est ce paradoxe, « the acceptance of what empirically is not » [l'acceptation du non-empirique] qui permet de formuler des hypothèses et de reconnaître le changement : « we are aware that something is no longer what it was » (*ibid.* : 1, 3).

Cependant, dans la majeure partie de la littérature sur les masques, une dimension de la question est absente ou n'a pas reçu suffisamment d'attention : l'utilisation des masques comme « agents idéologiques » (Layton 1981 : 43) dans des périodes de changement social. Comme Allen Roberts (1990) l'a récemment démontré, les prestations masquées aident les gens à vivre certaines transformations qui ne se limitent pas aux changements d'état et de forme spirituelle des acteurs rituels individuels. En fait, c'est toute la société qui peut éprouver le sentiment d'une transformation radicale. Ces processus dynamiques peuvent être conceptualisés, dramatisés et rendus beaucoup plus accessibles grâce à l'utilisation de masques car, comme l'écrit Herbert Cole (1985 : 16), « masquerades are probably Africa's most resilient art form, continually evolving to meet new needs ». Je suis d'accord avec le professeur Roberts lorsqu'il écrit que cette situation est telle parce que « the irony and the recognition of paradox in masking, "old tricks of the human race" that they are, are adaptive mechanisms of critical importance to coping with change » (1990 : 36-38).

C'est dans le but d'appliquer la proposition que fait Roberts de considérer des masques comme des « agents idéologiques » employés dans des stratégies paradoxales pour faire face aux transformations, à l'adaptation et aux changements sociaux, que je présente ici des données recueillies durant mes récents travaux sur le terrain dans le nord-ouest de la Zambie, chez les Lunda, les Luvale, les Chokwe, les Luchazi, les Mbunda et d'autres groupes ethniques apparentés².

Prestations masquées dans le nord-ouest de la Zambie

La plus grande partie des Chokwe, des Mbunda et des Luchazi de Zambie émigrèrent de l'Angola vers ce qui est maintenant l'ouest et le nord-ouest de la Zambie au cours des cent dernières années, tout comme des groupes de Luvale et de Lunda qui en rejoignaient d'autres installés en Zambie depuis plus de trois siècles (McCulloch 1951 : 1). La migration vers la Zambie a longtemps été un

2. Les 26 mois de terrain préalables au doctorat et de recherche en musée que j'ai passés en 1991-1993 en Europe, dans le nord-ouest de la Zambie et à Luanda (Angola) ont été généreusement financés par *The Project for Advanced Study of Art and Life in Africa* de l'Université d'Iowa, qui reçoit la majeure partie de son soutien financier de la *Stanley University of Iowa Foundation Support Organization*. Je remercie chaleureusement le chef et les habitants du village de Chitofu ; M^{me} Ilse Mwanza et l'Institut des Études Africaines de l'Université de Zambie qui m'ont accueilli officiellement comme chercheur ; Jan et Karen Kotze pour leur hospitalité fréquente à Lusaka ; et son Excellence Ana-Maria De Olivera, vice-ministre de la culture de la république d'Angola, pour sa gentillesse et son appui au cours de mes recherches en musée à Luanda. Je voudrais adresser des remerciements particuliers à Allen Roberts pour ses conseils dans la rédaction de cet article et aux professeurs Roberts et Christopher Roy pour leur appui tout au long de mes études. En dépit de ce soutien et de cette générosité, je demeure le seul responsable de cet article.

moyen d'éviter les conflits reliés au commerce d'esclaves, aux guerres régionales et au colonialisme (Miller 1988; Papstein 1989 : 376-377). La guerre d'indépendance angolaise et la guerre civile qui fait rage actuellement en Angola ont eu pour conséquence le déplacement massif vers la Zambie de populations à la recherche de meilleures conditions de vie. Au cours de mon tout récent travail de terrain dans la province du nord-ouest de la Zambie, j'ai vu des centaines de réfugiés angolais déplacés de la zone frontalière vers des camps de réfugiés administrés par les Nations Unies et le gouvernement zambien³. Bien que ces peuples aient réussi à maintenir une certaine identité ethnique dans leurs territoires en Angola et au Zaïre, la plus grande partie de l'ouest et du nord-ouest de la Zambie se caractérise par un haut degré d'intégration ethnique, ces peuples vivant ensemble depuis de nombreuses années et s'étant régulièrement inter-mariés. Par conséquent, il est tout à fait courant de constater que ces groupes partagent des rituels et des cérémonies, les particularités de chacun d'eux s'étant adaptées à celles des autres au fil de négociations de sens et de compromis socioculturels.

Un des événements les plus dramatiques de la vie de ces peuples se produit lors des rituels et des cérémonies entourant la circoncision des garçons, ce qu'on appelle le *mukanda*. Bien qu'étant essentiellement une institution masculine, un *mukanda* exige la participation de tous les membres de la société, puisque les femmes et les enfants jouent un rôle actif dans l'organisation globale de ses procédures et qu'ils constituent l'« autre moitié » interagissante qui permet à la prestation d'être complète. En d'autres termes, sans l'action réciproque des femmes et des enfants, il manquerait un public à la revendication sociale des hommes d'avoir accès à un savoir privilégié; sans cela, cette revendication perdrait sa validité pour cause de non-pertinence. De plus, en tant que mères et sœurs des garçons initiés, les femmes ont leurs propres agendas rituels et cérémoniels à respecter dans le cadre du *mukanda*⁴.

Au cœur du *mukanda* figurent des représentations d'esprits venus des tombes ou d'esprits ancestraux qui reprennent vie à travers des masques de forme humaine, animale, et hybride ou semi-abstraite. Lorsque ces esprits sont imités à l'aide de masques ou représentés dans des sculptures (*tuponya*), on les appelle, dans le nord-ouest de la Zambie, des *makishi* (*likishi* au singulier). Il existe au moins une centaine de différents *makishi* ou de variations de certains types de *makishi* réalisés par les différents groupes et sous-groupes ethniques de la région. Les

3. Il y a environ 50 000 réfugiés angolais répartis entre les camps de réfugiés de Mayukweyukwe et de Maheba dans les provinces de l'ouest et du nord-ouest de la Zambie. Le nombre estimé de réfugiés « non officiels » fait plus que doubler ce chiffre. Je remercie Joke Hartmans, officier de programme pour le Haut-Commissariat des Nations-Unies pour les réfugiés, pour cette information et pour m'avoir permis de visiter le camp de Mayukweyukwe.

4. Elisabeth Cameron et Rachel Fretz, chercheuses de l'Université de Californie à Los Angeles, menèrent des études de terrain en même temps que moi dans la région de Kabompo (nord-ouest de la Zambie) en 1992. Elisabeth Cameron rédige présentement une thèse de doctorat en histoire de l'art portant sur les initiations féminines lunda appelées *Mwadi*. Rachel Fretz est une folkloriste qui a travaillé pendant plusieurs années chez les Chokwe du Zaïre et qui a poursuivi cette recherche en travaillant sur les récits chokwe en Zambie. Ces deux projets s'intéressent aux rôles des femmes dans les rituels d'initiation et les cérémonies, le premier chez les Lunda et le deuxième chez les Chokwe.

représentations de *makishi* font également partie intégrante des cosmologies et des croyances religieuses de ces peuples. Des représentations sculptées de *makishi* sont utilisées pour la divination, en conjonction avec le culte ancestral *mahamba*, et figurent parmi les insignes du pouvoir politique du chef⁵.

Le terme *likishi* ne renvoie pas au masque ou au costume proprement dits, mais fait plutôt référence à l'entité qu'il ressuscite et représente. Même lorsque les gens semblent désigner ce que nous appellerions un masque facial (un objet pouvant être entreposé ou utilisé pour la vénération des ancêtres), ils définissent cet « objet » comme un *likishi* ou un *lihamba* (singulier de *mahamba*), évoquant ainsi ses associations spirituelles et ses pouvoirs. S'il est nécessaire de faire référence de manière spécifique à un masque en particulier, par exemple parce que quelqu'un veut emprunter un masque sans le reste du costume pour son propre *mukanda*, alors cette personne demandera la tête (*mutwe*) ou le corps (*mujimba*) du *likishi*. Ce point est important car il montre que ces personnes définissent comme étant animés ou du moins comme étant des entités potentiellement actives ce que nous, Occidentaux, pourrions considérer (parfois de manière plutôt péjorative) comme des objets, et ce, même dans le cas où l'acteur rituel ne porte pas en même temps toutes les parties du costume *likishi*. Il est donc clair que l'esprit prend corps dans l'acteur rituel *likishi* afin d'animer le personnage du *likishi* au moyen de la transformation qu'entraîne le port du masque et du costume.

Aucun des acteurs rituels *makishi* que j'ai rencontrés en Zambie ne parlait d'avoir été « possédé » par l'esprit des masques ; ils disaient plutôt que, jusqu'à un certain point, ils sentaient qu'ils n'étaient plus eux-mêmes parce qu'ils étaient devenus le *likishi*. Cette situation paradoxale (qu'on pourrait résumer ainsi : « d'une façon je le suis, d'une autre, je ne le suis pas ») illustre la définition que donne Turner de la liminarité rituelle (1970 : 93-111). L'acteur rituel est divisé entre sa propre identité et celle de l'esprit qu'il incarne. Cette contradiction apparente ne se produit pas seulement dans l'esprit de l'acteur rituel, mais est aussi ressentie par les membres de l'assistance, adultes et enfants, qui doivent accepter le fait que, même s'ils savent qui est l'acteur rituel, ce dernier a été transformé (ou s'est transformé lui-même) en quelque chose ou en quelqu'un d'autre. Le paradoxe restera en place jusqu'à la fin de la prestation, lorsque l'acteur aura enlevé le masque et quitté le personnage du *likishi*. La contradiction apparente aura alors été résolue, ce qui signifie qu'une condition préalable de l'initiation *mukanda* aura été réalisée avec succès.

Bien que l'on ait beaucoup écrit à propos des pratiques socioculturelles des Chokwe, des Lunda et des Luvale, il existe encore une grande quantité d'informations sur les *makishi* qui n'ont pas été discutées dans la littérature spécialisée⁶. En plus de relever les différents types de *makishi*, ce qu'ils signifient et en quels autres

5. Marie-Louise Bastin (1961, 1984, 1988) a réalisé une analyse exhaustive des diverses formes artistiques créées par les Chokwe d'Angola. Mesquitela Lima (1971) propose une discussion détaillée des différentes fonctions sociologiques des figures reliées au culte *hamba* en Angola.
6. Voir Bastin (1961), Kakweji (1989), Miller (1976), Turner (1970) et White (1961) pour des présentations socioculturelles des Chokwe, des Lunda (Ndembu), des Mbunda, des Luvale et d'autres groupes reliés.

lieux figure ce symbolisme, il sera utile de s'interroger sur l'insertion de ces personnages dans des contextes sociaux et sur leurs relations avec les transitions sociales. S'il est vrai que les éléments secrets et paradoxaux des *makishi* « transcendent la nature arbitraire du signe » (Nooter 1993) et sont utilisés stratégiquement en tant qu'« agents idéologiques » pour faire face aux transformations, à l'adaptation et aux changements sociaux, il est nécessaire aussi de se demander comment ces objectifs sont atteints. Il est aussi pertinent de s'intéresser à la façon dont les gens perçoivent les *makishi*, non seulement lorsqu'ils sont en situation de prestation rituelle, mais aussi lorsqu'on les mentionne en passant ou qu'ils figurent dans d'autres types d'activités sociales.

Les *makishi* comme « agents idéologiques »

Les *makishi* sont des agents idéologiques utilisés dans des stratégies ayant pour but de résoudre des problèmes complexes liés aux expériences passées, présentes et en transformation de ces peuples. Dans le nord-ouest de la Zambie, les *makishi* ne font pas seulement partie des prestations rituelles liées à l'initiation *mukanda* des garçons : ils apparaissent aussi dans des conversations informelles (ou plus formelles), des chants, des récits et des proverbes. Une des raisons pour lesquelles ils sont si souvent mentionnés est que l'on croit que certains d'entre eux sont manipulés par des sorciers⁷ pour tuer leurs victimes. On entend alors généralement dire que la victime « a rêvé de *makishi* ». Cela signifie que la personne doit consulter un devin pour essayer de résoudre le problème. Si plus d'une personne dans un village rêve de *makishi* ou soupçonne qu'elle est attaquée par des sorciers qui y ont recours, cela peut faire l'objet d'une discussion publique dans le cadre d'une affaire de droit ou de tout autre type de rassemblement semi-formel. Cette discussion a pour effet de rendre tous les membres du village conscients que les parties attaquées se sont unies pour faire face à la source de leurs malheurs. Cela signifie aussi que, si nécessaire, ceux qui se sentent assaillis pourront rechercher l'aide d'un praticien de la magie afin qu'il chasse les sorciers qui leur sont hostiles. C'est donc un avertissement lancé publiquement car les suspects font souvent partie de l'assistance. Le fait de traiter ouvertement de tels problèmes a très souvent pour résultat la médiation et la résolution de tensions sociales.

Être mangé vivant dans l'Afrique contemporaine

Les *makishi* sont souvent les personnages principaux de récits. Un des *makishi* les plus populaires dans les contextes de narration est Chikishikishi, un personnage effrayant qui tend des pièges aux humains afin de pouvoir les manger. L'histoire de Chikishikishi qui est présentée ici, relatée par une voix lunda, évoque la pertinence

7. Le terme « sorcier » sera utilisé sans référence au genre, de préférence à d'autres termes tels que « ensorceleur », « magicien » : les distinctions entre ces termes ne peuvent être discutées dans le contexte de cet article.

des *makishi* comme sujets à travers lesquels les valeurs sociales sont transmises à une assistance⁸.

Chikishikishi décida de se trouver une épouse humaine. Il voyagea dans la brousse jusqu'à ce qu'il atteignît un village puis commença à se transformer en homme. Il revêtit un costume et se munit d'un porte-documents afin d'impressionner les villageois. Lorsqu'il entra dans le village, il rencontra un groupe de filles qui jouaient ensemble. Chikishikishi leur demanda si elles connaissaient une femme qui serait pour lui une bonne épouse. Une des filles lui dit qu'elle avait une sœur très belle qui aimait les travaux des champs et qui travaillait très fort.

La jeune fille emmena Chikishikishi chez elle pour qu'il rencontre sa sœur. Chikishikishi fut accueilli par la famille et on lui offrit de s'asseoir à l'ombre de la hutte *nzango*. Chikishikishi fit la connaissance de la sœur de la jeune fille, paya le prix de la fiancée et partit avec sa nouvelle épouse. Comme c'était la coutume, la jeune sœur accompagna le couple pour passer quelques jours avec eux et s'assurer que le mariage serait consommé comme il faut.

Quand les trois eurent marché quelques kilomètres, Chikishikishi dit à sa femme qu'il ne voulait pas que sa sœur les suive. La jeune sœur protesta mais Chikishikishi insista et sa femme dit à l'enfant de rentrer à la maison. La jeune fille commença à revenir sur ses pas mais elle avait peur que quelque chose de mal arrive à sa sœur, si bien qu'elle décida de les suivre afin de s'assurer que tout allait bien. Chikishikishi et sa femme arrivèrent là où il habitait et se rendirent compte que la jeune fille les avait suivis tout le long. Il décida de lui permettre de rester puisqu'elle était maintenant trop éloignée de son village.

La mère de Chikishikishi, qui s'était aussi transformée en humaine, tua un poulet et leur prépara un repas. Un jour, Chikishikishi dit à sa femme qu'il partait rendre visite à quelques amis et qu'il reviendrait le soir venu. Chikishikishi ne revint pas cette nuit-là. Le lendemain matin, la jeune sœur décida d'aller en brousse et de manger des fruits sauvages. Alors qu'elle ramassait les fruits, elle remarqua une vieille femme se tenant debout à proximité. Cette vieille femme appela la jeune fille et lui demanda de bien vouloir l'aider à enlever des parasites qu'elle avait sur son corps. La jeune fille aida la vieille femme. Pour la remercier, la femme la prévint que Chikishikishi n'était pas un humain et qu'il se pourrait qu'il mange sa femme et sa belle-sœur. La vieille femme dit à la jeune fille que si elle regardait dans les alentours du lit de Chikishikishi, elle trouverait les dents qu'il utilisait pour manger ses victimes. La vieille femme donna une pierre à la jeune fille et lui dit de la jeter à sa porte si elle entendait le vent souffler. Ce serait un signe de la venue de Chikishikishi et la pierre bloquerait la porte si bien qu'il ne pourrait pas entrer dans la pièce. Elle dit à la jeune fille de revenir chercher de l'aide si elle avait des problèmes.

La nuit suivante, Chikishikishi ne fut pas capable d'entrer dans la pièce car la fille utilisa la pierre comme on le lui avait conseillé. Le matin, Chikishikishi partit de nouveau et sa femme, qui n'avait encore aucune idée de ce qui se passait, devint très inquiète. Elle décida de parler à sa belle-mère du fait que son mari ne passait

8. Cette histoire m'a été racontée par Arone Chitofu en langue lunda et fut traduite en anglais par Freddy Chitofu. Le dialogue entre Chikishikishi et la jeune fille était chanté par un chœur formé d'enfants du public. Différentes versions de cette histoire sont racontées par d'autres groupes ethniques apparentés du nord-ouest de la Zambie, comme l'a montré Rachel Fretz. La version présentée ici est quelque peu abrégée par rapport à sa forme initiale.

pas ses nuits auprès d'elle. Elle demanda où allait son mari la nuit et dit à sa belle-mère qu'elle était inquiète de dormir seule dans la maison parce qu'elle avait peur qu'un *likishi* vienne alors que personne ne serait là pour la protéger. La belle-mère répondit que c'était exactement ce qui était arrivé à la première femme de son fils, qui avait été mangée par un *likishi*.

Comprenant que sa sœur et elle étaient en danger, la jeune fille décida de retourner voir la vieille femme pour lui demander de l'aide. Cette dernière lui dit de rentrer à la maison, de couper du bois et de construire une grosse cage à poule sur le toit. Elle et sa sœur devaient entrer dans cette cage et s'asseoir sur la pierre utilisée pour empêcher Chikishikishi d'entrer dans la maison. Une fois dans la cage, la jeune fille devait répéter la phrase « mon beau-frère, porte-toi bien parce que nous partons ». Après avoir fait cela, et en supposant que la jeune fille ait pu s'emparer des dents de Chikishikishi, les deux pourraient s'envoler vers leur village à l'intérieur de la cage à poule. La jeune fille convainquit sa sœur de suivre ces instructions.

Cependant, alors qu'elles commençaient à voler, Chikishikishi revint à la maison. Il regarda partout mais ne put trouver sa femme, la jeune fille ou ses dents. Chikishikishi demanda à sa mère ce qui s'était passé : elle lui dit que les deux s'étaient envolées à l'intérieur d'une cage à poule. Il décida de les suivre jusqu'au village.

La jeune fille et sa sœur arrivèrent à leur village et expliquèrent que la sœur avait épousé un *likishi* et non un homme, et que ce dernier était en route pour récupérer son épouse et ses dents. La père de la jeune fille réunit quelques personnes et leur demanda de creuser un gros trou dans la cuisine. Des lances furent placées au fond du puits et une natte sur le dessus.

Chikishikishi arriva au village de nouveau vêtu d'un costume et transportant un porte-documents. Son beau-père lui souhaita la bienvenue, lui offrit un tabouret et lui demanda de s'installer à l'ombre de la hutte. On tua un poulet et on prépara un repas pour Chikishikishi. On lui demanda d'aller dans la cuisine où sa nourriture lui avait été servie, ce qu'il fit. À l'intérieur de la cuisine, sa femme l'attendait et lui demanda de bien vouloir s'asseoir sur la natte pour le repas. Chikishikishi s'assit sur la natte, tomba dans le puits et mourut empalé sur les lances. Il fut enterré dans le même trou.

Des histoires de ce type sont souvent racontées par des hommes, des femmes et des enfants, habituellement le soir, lorsque les gens sont assis soit dans un abri d'hommes, soit autour du foyer d'une femme. Dans ce récit, un *likishi* spécifique est le protagoniste d'une histoire qui est riche, non seulement par son contenu dramatique, mais aussi par la façon dont les valeurs sociales sont présentées à un public. À un premier niveau sont décrits le rôle d'une « bonne épouse » et les relations qui doivent exister entre la mariée, le marié et les belles-familles. Cette histoire montre aussi à quel point il est important qu'une jeune sœur soit présente auprès des nouveaux mariés pendant quelques jours pour s'assurer que ce mariage n'est pas une erreur ou un échec. On y suggère des commentaires sur la politesse qui doit accompagner l'hospitalité offerte aux visiteurs : des salutations, un endroit pour s'asseoir et un repas doivent être proposés. On peut aussi déduire de ce récit qu'un

9. Creuser un puits, placer des lances dans son fond et le recouvrir avec une natte pour créer un piège à tuer le héros ou le anti-héros est un procédé narratif largement utilisé par les peuples bantouphones d'Afrique centrale : voir de Heusch (1982).

mari doit rester avec sa femme et ne pas s'en éloigner pendant la nuit. L'histoire insiste aussi sur le respect envers les aînés et l'obligation de leur venir en aide, même si cela suppose d'enlever des parasites du corps d'une personne âgée ; en effet, c'est en aidant la vieille femme que la jeune fille trouve une façon d'échapper à Chikishikishi. Pour faire face à ce dernier et le tuer, la communauté doit s'unir.

Le thème principal de cette histoire est toutefois le caractère trompeur des apparences. Même si quelque chose ou quelqu'un semble innocent et digne de confiance, on doit être prudent, car personne ne sait vraiment ce qui se dissimule derrière le masque. Cette histoire révèle aussi une double ironie selon laquelle la stratégie humaine d'imitation peut être inversée pour être utilisée par ce qui est habituellement imité. L'idée qu'un « masque » *likishi* soit capable de se transformer en un être humain pour tromper les humains en portant un masque humain, a pour effet l'hyperdramatisation d'un discours social. Un « masque » portant un « masque » est un double paradoxe, une stratégie sociale renforcée dont l'intention est d'autant plus évidente et efficace.

Cependant, on peut trouver un autre aspect plutôt sinistre à ce conte. Il met en valeur un modèle, importé à l'origine puis adapté localement, de ce qu'est le « succès », c'est-à-dire de ce à quoi un homme « respectable » doit ressembler : porter un costume et un porte-documents. Si Chikishikishi put obtenir autant de choses des villageois, c'est que l'homme qu'il imitait pouvait être admiré et respecté par la plupart des gens vivant en Afrique rurale contemporaine. Mais la respectabilité de Chikishikishi masque son cannibalisme. L'histoire met en scène les tensions de la vie villageoise « traditionnelle » dans les contextes du capitalisme moderne. Chikishikishi ayant l'intention de dévorer sa femme et sa belle-sœur, les rapports habituels d'échange, de contrôle et de compromis entre un marié et sa belle-famille deviennent inappropriés, et la situation évoque le sentiment des villageois d'être « dévorés vivants » par les succès en affaires de leurs concitoyens plus urbanisés¹⁰. Cependant, la tradition triomphe à travers les actes de piété et de générosité de la belle-sœur qui permettent de démasquer la scélératesse de Chikishikishi. Le piège à lances, un des plus vieux artifices des conteurs de légendes, signera la mort de Chikishikishi.

Bien que je n'aie pu voir le personnage de Chikishikishi dans le contexte d'une prestation masquée, j'en ai vu une « tête » dans une collection privée à Lusaka et j'ai pu rassembler des informations sur sa description physique et son caractère grâce à des récits d'informateurs. Chikishikishi ressemble beaucoup par sa morphologie et son tempérament à un autre *likishi* appelé Mupala (fig. 1). Tous deux sont des esprits sépulcraux de nature extrêmement agressive. Leur visage est fait de fibres naturelles et de branches recouvertes par du tissu d'écorce, de la cire d'abeille ou de la toile à sac. La forme de leur bouche et de leurs joues est exagérée.

10. La métaphore du cannibalisme en Afrique fut discutée lors d'un atelier tenu à l'université d'Uppsala (Suède) en juin 1993. Allen Roberts y a présenté un texte, qui sera bientôt publié, dans lequel il propose une théorie et des données ethnographiques au sujet du développement des métaphores comme un moyen de faire face aux particularités du capitalisme en Afrique centrale contemporaine et récente.



Figure 1 : Au village, des femmes provoquent Mupala qui leur répondra en guise de raillerie par une danse. Il les poursuivra ensuite avec ses armes, dans une mise en scène dramatique des tensions inhérentes aux rapports de genre et de la revendication des hommes d'avoir accès à un savoir privilégié.



Figure 2 : Pwevo, qui imite une femme, se rend à un village des environs pour rencontrer les parents du chef Sikufele et leur demander l'autorisation de mettre un terme à une initiation *mukanda* dans son village. Ce *likishi* a été fabriqué par M. Lyomokela, un Mbunda dont le fils faisait partie des initiés d'une cérémonie *mukanda* tenue au village de Kashonta, près de Manyinga.



Figure 3 : Le likishi Lweji, avec sa tête de Janus caractéristique, illustre les attributs paradoxaux d'un personnage mythico-historique, l'une de ses têtes regardant vers le passé, l'autre vers le futur. Ce likishi fut fabriqué en 1991 par M. Bernard Mukuta Samukinji, un Chokwe, pour le mukanda organisé par le chef Chitofu Sampoko, un Lunda, près de Kabompo, dans le nord-ouest de la Zambie.



Figure 4 : Ce likishi Utenu, dont la crête porte les inscriptions « Unita », « Savimbi » et « Angola », introduit en Zambie, dans le contexte d'une initiation mukanda, les questions liées à la guerre civile angolaise. Cet Utenu, en visite au village de Chitofu, avait été fabriqué pour un mukanda lunda tenu au village de Nyachihawa près de Kabompo en 1991.

Au-dessus de leur front est fixé parallèlement à l'axe facial du visage un appendice, une sorte de crête en forme de mitre aplatie, longue d'un mètre et dont l'endos est décoré de plumes, en général des plumes de poulet. Les traits du visage sont accentués par des motifs rouges, noirs et blancs qui font référence aux conventions bien connues du symbolisme triadique des couleurs chez les populations bantouphones d'Afrique centrale¹¹. Le corps des acteurs masqués est recouvert d'une combinaison ajustée, tricotée soit à partir de fibres végétales ou, plus récemment, avec du coton importé. À la taille sont attachées des peaux d'animaux et des jupes en fibres : une barbe recouvre parfois la zone du cou.

La principale différence entre les *makishi* Chikishikishi et Mupala est que le premier porte une boîte de fer incrustée dans son front. Quand ce *likishi* se donne en représentation, on place du kérosène dans la boîte et on y allume une mèche si bien que le masque transporte littéralement du feu, de la lumière et de la fumée dans sa tête. Ce feu et son contenant inséré dans le masque peuvent représenter le feu de cuisson et le pot que Chikishikishi utilise pour cuire les humains avant de les manger, mais il est vraisemblable que cela renvoie aussi à une signification plus profonde du feu comme agent de transformation violente.

Drames de genre

Un des *makishi* les plus populaires exécutés dans le nord-ouest de la Zambie représente une femme (*Pwevo* ou *Pwo*) ou une jeune femme (*Mwana Pwevo*) (fig. 2). Le visage de ce *likishi* est habituellement sculpté dans le bois et montre souvent en détail les scarifications (*chato*) qu'on peut encore voir sur le visage de nombreuses femmes âgées. Une chevelure faite de fibres végétales ou de cordes teintes est fixée à un support fait de brindilles qui est attaché au sommet et au bas de la tête. Un *likishi* *Pwevo* porte aussi une combinaison de coton ou de fibres tricotées à laquelle sont attachés de faux seins, ainsi que des *Chitenge*, c'est-à-dire de longues bandes de tissu industriel enroulées autour de la taille pour accentuer la « féminité » de sa danse : des clochettes sont attachées à ses chevilles. Un ballot fait de tissus, de cordes et d'objets tintants est attaché autour de ses hanches comme une sorte de tournure, pour accentuer les mouvements de la danse.

Le *likishi* *Pwevo* est principalement destiné au divertissement. À l'opposé des *makishi* tels Chikishikishi et Mupala, *Pwevo* n'est pas agressive et peut être présentée à d'autres occasions que les initiations *mukanda*, par exemple lors des cérémonies tenues en l'honneur des chefs et des rassemblements politiques. Il existe d'autres *makishi* comme Chihongo (un chef), Chileya (un idiot) et Ngulu (un cochon) qui dansent aussi pour le plaisir du public, soit dans le contexte du *mukanda*, soit dans d'autres contextes.

Tout en visant le divertissement, les *makishi* comme *Pwevo* servent aussi à transmettre un savoir socioculturel à l'occasion de leur prestation. *Pwevo* ou

11. En général, le noir renvoie au secret et au pouvoir, le rouge à une transition violente et le blanc à un état de grâce porteur de chance. Pour une analyse du symbolisme ndembu des couleurs, voir Turner (1970) ; pour une approche plus récente du sujet qui inclut une revue de littérature, voir Roberts (1993).

Mwana Pwevo mettent en scène ce à quoi ressemble la « femme idéale », comment elle parle, bouge et danse. À travers une variété de parodies souvent acrobatiques, Pwevo imite les corvées quotidiennes des femmes tel le pilage du manioc ou du maïs pour faire de la farine, en dansant avec un mortier et un pilon. Elle fait aussi semblant d'aller pêcher avec un grand panier pour lequel elle demande l'aide d'enfants dans le public, ce qui est exactement ce que font les femmes quand elles vont pêcher. L'éducation sexuelle est également présente lorsque le *likishi* danse érotiquement, simulant une relation sexuelle avec le mortier ou improvisant une sculpture en relief dans le sable avec laquelle elle fait semblant de faire l'amour.

C'est dans cet érotisme que l'ironie de l'imitation de Pwevo est la plus évidente. Si la cavité du mortier symbolise les parties génitales féminines, il est alors visiblement contradictoire pour un personnage féminin de pénétrer cette cavité lorsqu'elle simule l'acte sexuel. De plus, la figure improvisée réalisée dans le sable par Pwevo possède des seins. Ainsi, bien que l'acteur masculin qui incarne Pwevo imite une femme de nombreuses façons, il insiste encore sur les rôles masculins dans le domaine de la sexualité. Ces « erreurs » contradictoires sont socialement acceptables en raison de leur humour si évident qui suscite des plaisanteries et d'autres réactions dans le public, et permet ainsi de mettre au jour les tensions liées aux rapports de genre. Les prestations de Pwevo mettent aussi en lumière les ambiguïtés et la complémentarité des rapports de genre en eux-mêmes.

La nécessité qu'un homme imite une femme n'est pas imposée aux femmes de manière absolue. Les femmes de l'assistance peuvent « chasser » un acteur si elles estiment qu'il les représente mal ou si la danse n'est pas à la hauteur de leurs exigences. À plusieurs reprises, j'ai vu des acteurs de Pwevo ridiculisés par des femmes qui mettaient au défi leurs talents de danseurs en faisant venir les meilleures danseuses pour leur faire concurrence. S'ils n'arrivaient pas à répondre aux attentes des femmes par la qualité de leur danse, ils étaient obligés de se retirer et un autre homme les remplaçait en tant que Pwevo. Toutefois, un bon acteur Pwevo est toujours apprécié et aimé par tout le public. Les femmes sont disposées à accepter le modèle féminin représenté par des hommes si elles conviennent que ce modèle les représente correctement.

Des contradictions personnifiées

Le *likishi* Lweji propose une représentation plus abstraite du personnage féminin (fig. 3). Lweji imite un personnage historique (ou mythique), la femme chef des Lunda qui, il y a des siècles, épousa un chasseur luba qui s'appelait Chibinda Ilunga. Ce dernier devint un héros culturel chez les Lunda et d'autres peuples apparentés. Lweji et lui ont inspiré une grande tradition de sculpture chez les artistes chokwe. Les figures de Chibinda Ilunga et de Lweji mettent en scène les valeurs du pouvoir politique, de la royauté et de la civilisation en général. Le mariage de Lweji avec Chibinda Ilunga amena ses frères, Chinguli et Chiniama, à quitter la capitale des Lunda. Leur migration vers ce qui est maintenant l'Angola conduisit en fait à la formation de nouveaux groupes ethniques, tels que les

Chokwe, les Lwena, les Luchazi et les Mbunda. En tant que *likishi*, Lweji évoque et commente le passé mythico-historique commun de ces peuples¹².

Dans le nord-ouest de la Zambie, Lweji est un *likishi* qui se fait aujourd'hui très rare. En 1991, dans le village où je vivais, une Lweji a été fabriquée et mise en scène par Bernard Mukuta Samukinji, un vieil homme chokwe qui était chargé à l'époque de la réalisation d'une *mukanda* de style lunda. Comme je l'ai mentionné plus haut, en raison de l'intégration ethnique, des institutions telle l'initiation *mukanda* sont le résultat d'un ensemble d'influences provenant des divers groupes ethniques présents localement. Dans le village lunda où j'ai pu voir une prestation de Lweji, la plupart des habitants faisaient également cette expérience pour la première fois.

Samukinji avait découvert ce *likishi* dans la province de Moxico, dans l'est de l'Angola, où il avait été élevé. Il fut engagé par le chef d'un village lunda, Chitofu Sampoko, comme spécialiste rituel pour s'occuper des initiés (*tundanji*) et s'assurer que les procédures du *mukanda* soient appliquées de façon adéquate. Parmi ses nombreuses obligations, Samukinji devait fabriquer les différents *makishi* destinés à figurer dans ce *mukanda* particulier. Étant donné les points de divergence entre les procédures de *mukanda* chokwe et lunda, il a fallu que se tienne un dialogue continu entre Samukinji et Chitofu afin d'assurer que les décisions reliées au *mukanda* soient le fruit d'un effort de collaboration.

Samukinji expliqua qu'il avait fabriqué Lweji en suivant le modèle qu'il avait pris en Angola il y a de nombreuses années. La tête de Lweji était faite de petites branches, de fibres et de tissu et était décorée de motifs dessinés à l'encre noire et découpés dans du papier rouge et blanc. La particularité du *likishi* Lweji est qu'il a une tête de Janus, munie de deux visages regardant dans des directions opposées. Les visages, plats, joints par une petite crête allongée, se ressemblent beaucoup et regardent l'un vers l'avant et l'autre vers l'arrière. Samukinji m'expliqua qu'un des deux visages de Lweji était pour le chef et l'autre pour le peuple. Quand un *likishi* Lweji rend visite à un chef pour le saluer, un visage regarde le chef tandis que l'autre regarde en arrière vers ses sujets. On appelle cela, selon Samukinji, *sali ni sali*, une expression courante faisant référence aux deux côtés d'une même chose.

Quand Lweji arriva au village de Chitofu, elle transportait un ballot d'habits sur un bâton. Lweji fut reçue par Chitofu qui lui offrit une chaise et dit à tout le monde qu'elle était très fatiguée parce qu'elle venait juste d'arriver d'Angola. Elle avait entrepris ce très long voyage après avoir entendu dire que Chitofu serait l'hôte d'une initiation *mukanda*. Le ballot d'habits représentait les possessions qu'elle avait emmenées pour son voyage. Samukinji m'expliqua plus tard qu'il avait décidé de faire un *likishi* Lweji pour le *mukanda* parce que Lweji était une femme chef des Lunda et il estimait que tout le monde dans le village de Chitofu devrait la connaître. Selon lui, les jeunes ne savaient plus rien d'elle, ce à quoi il voulait remédier. En commentant plus spécifiquement le double visage de Lweji, Samukinji ajouta que

12. La question de savoir si Lweji et Chibinda furent des figures historiques est matière à débat. Une analyse structurale de l'histoire de Lweji est présentée par de Heusch (1982). Des figures représentant Chibinda Ilunga sont présentées et discutées dans Bastin (1961 et 1988). Un résumé des transitions narratives concernant l'origine et la migration des groupes ethniques dans le nord-ouest de la Zambie est présenté par McCulloch (1951).

puisque Lweji avait vécu il y a très longtemps, un des visages « regardait vers le passé et l'autre en avant vers le futur » (voir Roberts 1986).

La position liminaire de Lweji, qui se situait littéralement à la frontière entre le passé et le futur, selon les termes de Samukinji, devient stratégique lorsqu'il s'agit d'apporter un message historique dans le présent et de le rendre accessible à la communauté. Lweji n'est pas un *likishi* agressif comme Chikishikishi et Mupala, et elle ne danse pas non plus pour divertir un public comme le fait Pwevo. Au contraire, Lweji fut reçue respectueusement par un chef de village qui parla avec elle de ses origines de chef et la remercia d'être venue participer à son *mukanda*. En se déplaçant d'un village à l'autre, Lweji était accompagnée de *makishi* plus agressifs, mais elle maintenait toujours une attitude distante qu'on peut associer au maintien royal d'un chef. Lweji propose un discours historique, introduit des manières de chef dans la communauté et présente au public un modèle féminin d'autorité.

Comme Samukinji était chokwe, il avait pensé qu'il serait bon de représenter un personnage lunda typique au moyen d'une prestation de *makishi* donnée dans le cadre d'un *mukanda* lunda. Bien que les Chokwe et les Lunda soient des groupes ethniques différents, ils se considèrent tous comme des « cousins » en raison de leur respect commun pour le souverain lunda, le Mwata Yamvo (ou Mwanta Yavwa), une association définie comme prestigieuse et source de légitimité¹³. Il est intéressant de voir que Samukinji tint à me préciser que, même si Lweji était un personnage lunda, le *likishi* Lweji était une création des Chokwe. Il insista sur sa fierté d'avoir pris en main lui-même l'éducation des Lunda quant à leur propre histoire que la plupart d'entre eux étaient « trop ignorants » pour connaître.

Des rôles féminins qui se transforment

Le *likishi* Chiwigi est un troisième personnage féminin, relié sur le plan du style à Pwevo. « Chiwigi » est un dérivé du mot anglais « wig » [perruque]. Comme le nom le suggère, Chiwigi est en général fabriquée avec beaucoup de cheveux, au point de sembler porter une perruque. À la différence de Pwevo dont le masque du visage est sculpté en bois, Chiwigi est faite presque exclusivement d'un cadre de brindilles et de fibres, auquel on a ajouté de la cire d'abeille ou de l'asphalte pour modeler les traits faciaux d'une femme. Il existe d'autres différences entre ces deux personnages : ainsi, Chiwigi n'a pas de faux seins et sa voix est grave comparativement à la voix haut-perchée, « féminine », de Pwevo. Je n'ai pu obtenir d'explication satisfaisante quant à la raison de ces distinctions entre Chiwigi et Pwevo qui, par ailleurs, semblent exécuter les mêmes danses et les mêmes chants, et se comporter de manière semblable. On a proposé l'idée que Chiwigi était une fille qui n'avait pas encore atteint la puberté si bien qu'elle n'avait pas de seins. Mais au cours de la prestation, Chiwigi imite les devoirs des femmes adultes et sa voix n'est vraiment pas celle d'un enfant. On peut imaginer que la perruque du

13. Je remercie chaleureusement le D^r Manuela Palmeirim pour son hospitalité et son aide lors de visites des archives et des musées portugais et pour m'avoir donné accès à ses données de terrain sur la cour de Mwata Yamvo au Zaïre.

likishi fait référence aux ambiguïtés de la vanité d'une personne immature, et évoque aussi probablement, de manière sous-jacente, les conflits entre « monde urbain et monde rural » et entre « monde moderne et monde traditionnel ».

Les *makishi* et la transformation des formes expressives

En plus des messages culturels et historiques que les *makishi* véhiculent à travers leur aspect et leurs prestations, ces personnages aident les gens à comprendre de nouvelles idées et influences et à s'y ajuster. En effet, l'innovation et le changement social doivent être maîtrisés par une population. Les *makishi* constituent une façon efficace de traiter et de médiatiser les transitions et les transformations sociales. Marie-Louise Bastin (1961, 1984, 1988) a démontré, par exemple, comment les Chokwe ont assimilé des idées provenant de l'extérieur dans leurs formes d'art. Ainsi, la présence de fonctionnaires militaires et de missionnaires portugais dans l'Angola colonial a mené à la création de Katoyo, un *likishi* qui imitait à l'époque un homme blanc. On peut imaginer que Katoyo fut créé dans l'espoir qu'en intégrant ou en assimilant des éléments de nouveauté (qui sont souvent synonymes d'éléments inconnus, dangereux, oppressants ou terrifiants), les gens réussiraient à « contrôler » dans une certaine mesure les forces qui les affectaient. Mais les circonstances changent, et les formes expressives doivent en faire autant (voir Roberts 1992). Dans les régions de Zambie où j'ai travaillé, Katoyo était considéré comme un personnage masculin mais n'était plus identifié à un homme blanc. Il semble que cette première association ait rempli ses objectifs originels et que maintenant, le besoin dévorant de comprendre les Blancs et d'y faire face ne soit plus crucial.

Il existe un autre *likishi* qui s'approprie une forme d'origine étrangère pour l'animer : il s'agit de Ndeke. La tête de Ndeke a la forme d'un avion avec un corps allongé et des ailes. L'acteur rituel qui joue le *likishi* Ndeke court dans tous les sens comme s'il volait, imitant le bruit des moteurs ou des réacteurs. Comme l'ont montré des ethnographes à propos des peuples du nord-ouest de la Zambie (par exemple, Turner, White et McCulloch), ce qui est « étranger » a le pouvoir de causer des défaillances physiques. Le fait qu'on considère que quelqu'un puisse être atteint de maladie en entrant en contact avec une personne d'un autre groupe ethnique ou en se tenant dans un endroit au-dessus duquel passent des avions, témoigne du degré de précaution adopté pour aborder les nouvelles influences et les transitions sociales¹⁴. Utiliser les *makishi* pour mettre en scène et illustrer ces forces permet aux personnes de comprendre la nature de ce changement et de faire face à ces transitions en tant que communauté.

14. *Ndeke* signifie « oiseau » et donc « avion » au sens figuré. Chez d'autres groupes ethniques d'Afrique centrale comme les Tabwa du sud-est du Zaïre, la maladie appelée « Ndeke » renvoie spécifiquement aux convulsions qui accompagnent une sévère attaque de malaria, surtout chez les nouveau-nés, quand l'enfant se raidit et regarde vers le haut. On estime que les agents de cette souffrance sont des rapaces tels que les aigles bateleurs, qui tourbillonnent si haut dans le ciel qu'ils sont associés à l'être suprême. Les mères prennent beaucoup de soin à empêcher leurs enfants de regarder vers le haut, de peur qu'ils ne voient un aigle et attirent son pouvoir divin et terrible. Mes remerciements à Allen Roberts pour cette communication personnelle (1993).

Les *makishi* et la politique nationale contemporaine

Il existe plusieurs autres exemples de la puissante capacité adaptative des prestations masquées. Les peuples du nord-ouest de la Zambie qui vivent à proximité de la frontière, fréquemment traversée, entre la Zambie et l'Angola, ont eu historiquement à faire face à deux systèmes coloniaux et à deux langues imposées, le portugais et l'anglais. Ils ont aussi dû s'ajuster à deux systèmes politiques post-coloniaux de types très différents. Lorsque je faisais mon terrain, la guerre civile en Angola et les premières élections démocratiques en Zambie étaient les sujets de discussion les plus populaires des villageois. Étant à mi-chemin des deux réalités politiques de la Zambie et de l'Angola, ces gens sont obligés de négocier le sens des forces politiques transversales qui affectent leur vie. Dans un tel contexte transitoire, les *makishi* servent de médiations à ces négociations.

Par exemple, dans la région de Chikenge du nord-ouest de la Zambie, j'ai vu un *likishi* Chiwigi qui portait inscrit sur son front le slogan politique suivant : « The hour » [l'heure]. Les lettres étaient fabriquées en papier par un artiste chokwe et collées sur le masque. Ce *likishi* fit sa prestation dans le cadre d'un *mukanda* chokwe qui se déroulait sur le territoire du chef Kalunga des Luchazi. « The Hour » est une forme abrégée de l'expression « The hour has come » [l'heure est venue], le principal slogan politique du *Movement for Multi-Party Democracy* (MMD) du président zambien Frederick Chiluba. Effectivement, l'heure du passage de la règle « un homme-un parti » instaurée par Kenneth Kaunda vers une nouvelle Zambie démocratique était arrivée quelques mois avant que je vis ce *likishi* Chiwigi à Chikenge.

On peut supposer que l'inscription portée au front par cette Chiwigi fut inspirée par un modèle semblable de *likishi* réalisé avant ou pendant les élections de 1991 ; les tensions entre les partis politiques étaient peut-être alors mises en scène au cours des prestations masquées. Ma découverte de cette Chiwigi porteuse de commentaire politique alors que l'élection était passée m'a amené à me demander s'il n'y avait pas encore dans cette région certains conflits politiques non résolus. Le choix de Chiwigi, symbole de vanité et d'immaturité, pour servir de support à un tel message ne peut qu'accorder à ce dernier une mesure de sa propre ironie.

Revenons aux données plus complexes de la situation locale. Juste avant l'élection multipartite de Zambie en 1991, j'avais assisté à la cérémonie d'investiture du nouveau chef Kalunga des Luchazi à Chikenge. Comme c'était la première cérémonie de ce genre à laquelle j'assistais, je me souviens très clairement d'avoir été surpris de voir à quel point les négociations politiques se déroulaient ouvertement au fil de la procédure. Le chef Kalunga appuyait clairement le parti du président Kaunda, le *United National Independence Party* (UNIP), puisque ce furent des membres de ce parti qui dirigèrent et coordonnèrent les deux semaines d'activités à Chikenge. Selon la rumeur, le chef Kalunga non seulement appuyait l'UNIP, mais il ne tolérât pas la présence de partisans du MMD rival dans sa région. Cette intolérance du chef Kalunga continua d'être discutée même après les élections, au point qu'au début de 1993, un des quotidiens de Zambie publia un article qui accusait le chef d'avoir déclaré publiquement qu'il chasserait de son territoire tous ceux qui n'appuieraient pas le parti UNIP pourtant défait.

Anciennement, les slogans politiques étaient intégrés aux formes expressives traditionnelles comme les *makishi* à la manière de graffiti, ce qui permettait d'ajouter une nouvelle dimension à ces images et à leurs diverses significations¹⁵. On m'a raconté que Chiwigi avait été choisie pour être le support de ce message politique parce qu'elle servait à divertir et était donc accessible à un large public. Ce qui est plus important est de comprendre comment, dans le contexte politique local et national propre à la région de Chikenge, Chiwigi remet stratégiquement en question les modèles politiques imposés. On peut affirmer que la présence active d'une Chiwigi partisane du MMD dans la région, alors que c'était interdit par le chef Kalunga, la plus haute autorité traditionnelle, était quasiment un acte politique subversif. C'est le caractère paradoxal intrinsèque des *makishi* qui permet ce type de manœuvre car le fait d'être derrière un masque protège l'acteur rituel tout en lui permettant de présenter à la société ce qu'il a à dire. « Il n'est pas lui-même », après tout. Puisqu'un *likishi* n'est pas une personne, il devient très difficile d'accuser l'acteur d'agir à l'encontre des souhaits du chef. On aurait pu tenter de contrecarrer la Chiwigi partisane du MMD en créant une Chiwigi partisane de l'UNIP, mais, à ma connaissance, cela n'a jamais été fait. En autant que je sache, malgré l'intolérance politique du chef Kalunga (mais aussi à cause d'elle), la Chiwigi qui appuyait le MMD s'en est « bien tirée ».

Les *makishi* et la politique internationale

Comme je le mentionnais plus haut, la plupart des peuples qui vivent dans le nord-ouest de la Zambie ont des liens très étroits avec l'Angola. Pour les personnes avec lesquelles j'ai travaillé, la guerre civile en Angola était un thème largement aussi important que la situation politique en Zambie. Le fait que des milliers de réfugiés sont arrivés en Zambie ces dernières années a donné à cette question une importance locale cruciale. Juste avant les élections angolaises de 1992, de nombreux réfugiés exprimèrent le désir de rentrer dans leur pays pour recommencer leur vie en misant sur le projet d'un Angola pacifié. Certains sont retournés en Angola, mais les luttes qui suivirent les élections détruisirent le peu d'espoir que les gens avaient de se réinstaller en paix. Les réfugiés qui sont retournés en Zambie racontaient des histoires d'horreur, tout en étant conscients qu'ils étaient plus chanceux que ceux qui étaient restés pris au piège des confrontations armées en cours.

La plupart des personnes que j'ai rencontrées en Zambie blâmaient Jonas Savimbi et le parti *National Union for the Total Independance of Angola* (UNITA) pour la situation désastreuse de l'Angola. Quand je lui ai demandé son opinion, un aîné Ovimbundu me dit que Savimbi avait damné (« *estragado* ») l'Angola avec ses actions. Ce sont effectivement les plus âgés qui réprovent le plus les actions de l'UNITA alors que parmi les plus jeunes, dont la plupart sont nés en Zambie,

15. Ma collègue étudiante de l'Université d'Iowa, Emily Hanna-Vergara, a récemment étudié l'utilisation similaire de slogans écrits sur des masques en planche faits par les Bwa de l'ouest du Burkina Faso (communication personnelle 1993). Le thème des associations de représentations écrites et visuelles en Afrique contemporaine est un sujet très intéressant sur le plan théorique que nous comptons étudier tous les deux dans de futures publications.

l'UNITA et Savimbi sont presque devenus des figures mythologiques. Ceci est dû en partie au fait que la radio de l'UNITA est un des rares postes pouvant être clairement entendus dans le nord-ouest de la Zambie. À force d'écouter la propagande de l'UNITA depuis des années et n'ayant pas fait directement l'expérience de la guerre civile en Angola, de nombreux jeunes sont convaincus de l'héroïsme de Savimbi. Qu'on l'aime ou qu'on le déteste, tous reconnaissent la détermination et le pouvoir de Savimbi.

En 1991, un *likishi* appelé Utenu arriva au village de Chitofu en venant du village lunda voisin, Nyachihawa. La raison de son arrivée était que la mère d'un initié *mukanda* de Nyachihawa vivait dans le village de Chitofu. Cet Utenu (fig. 4) portait les inscriptions « Unita », « Savimbi » et « Angola » sur les côtés de sa crête. Ma première pensée en voyant ces noms fut que les habitants de Nyachihawa étaient des partisans de l'UNITA. Cette première impression se révéla fausse.

Le *likishi* Utenu est semblable à Chikishikishi et à Mupala en ce qu'il est terrifiant et agressif ; comme eux, il a été fabriqué à l'aide de branches et de fibres et une combinaison recouvre son corps. Sa crête en forme de mitre aplatie fait un mètre de long, mais à la différence de Mupala et de Chikishikishi, elle est perpendiculaire à l'axe facial du visage.

Le *likishi* Utenu est considéré comme un personnage chokwe, même si on le retrouve dans des initiations *mukanda* chez tous les groupes ethniques apparentés du nord-ouest de la Zambie. Bien qu'Utenu puisse danser à proximité des femmes, notamment lors d'une cérémonie de sortie du *mukanda* qui s'appelle *chilende*, son devoir principal est de chasser les femmes et les garçons non initiés en les menaçant avec une branche d'arbre, une machette ou toute autre « arme ». Au cours d'une étape rituelle appelée *kuliachiza* ou *shimba*, les initiés *tundanji* sont emmenés à l'extérieur du camp *mukanda* pour la première fois après la cicatrisation de leurs blessures et sont escortés jusqu'à une rivière pour prendre un bain rituel. C'est à ce moment qu'Utenu est le plus agressif ; il n'hésitera pas à battre les femmes assez stupides pour s'approcher des initiés.

C'est l'agressivité et l'imprévisibilité d'Utenu que les gens ont associées à l'UNITA et à Savimbi. Un an après la fabrication à Nyachihawa du Utenu portant l'inscription de l'UNITA, un nouvel Utenu fut créé pour un *mukanda* au village de Chitofu ; les mots « Utenu », « Unita », « Viva Angola » et « Kazaye » étaient inscrits sur les côtés de sa crête. On m'a raconté que l'idée d'associer Utenu avec l'UNITA et Savimbi ne provenait pas à l'origine des habitants du village de Nyachihawa ; en effet, un Utenu similaire avait été réalisé quelques années auparavant dans la région de Manyinga (40 kilomètres au nord de Nyachihawa) pour un *mukanda* mbunda/chokwe. J'ai demandé aux villageois de Chitofu pourquoi ils avaient imité la version du Utenu de Nyachihawa et pourquoi ils associaient de nouveau l'UNITA et Savimbi avec Utenu. On m'a répondu que ce modèle de Utenu, qui évoquait une comparaison entre Savimbi et le *likishi*, « terrifiait trop » les gens. Comme me l'a dit un de mes informateurs : « Utenu est trop criminel, tout comme Savimbi et l'UNITA sont trop criminels ». Le mot *kazaye* qui fut ajouté à la crête du Utenu du village de Chitofu signifie « je n'aime pas [cela] », une expression négative qu'Utenu répète verbalement tout en exécutant sa prestation.

Dans le cas de la Chiwigi porteuse du slogan politique « The hour », on a vu que le choix du *likishi* pour véhiculer un message politique reposait sur le fait qu'il rendait accessible ce message à un large public dans un contexte de fête. En revanche, si Utenu est associé à Savimbi, c'est que tous deux, le *likishi* et la figure politique, sont perçus par de nombreuses personnes comme étant des personnages féroces et imprévisibles. Associer Utenu et Savimbi peut sembler redondant, mais cette dramatisation sert à revitaliser la forme et le caractère du *likishi* tout en stimulant une réaction sociale au moyen d'une référence à la guerre civile angolaise.

En Angola où la situation en est une de vie et de mort, un tel Utenu ne serait pas une façon viable de mettre en scène ces questions politiques. Cependant, en Zambie où la situation politique est relativement stable, la possibilité de négocier le sens des thèmes politiques de l'heure à travers des formes expressives qui sont à la fois traditionnelles et progressistes, est utile et pertinente. Les résidents des camps de réfugiés angolais en Zambie appuient à la fois l'UNITA et le MPLA (*Popular Movement for the Liberation of Angola*) qui, dans la plupart des circonstances, sont des éléments militants qui sèment le désaccord. Néanmoins, on m'a dit que les *makishi* font effectivement des prestations lors d'initiations *mukanda* dans les camps de réfugiés angolais en Zambie ainsi qu'en Angola.

Conclusion

Dans son analyse des masques chez les Tabwa du sud-est du Zaïre, Allen Roberts (1990 : 47) trouva que ces masques « reflect, make accessible, and inculcate values, social needs and aspirations » aux acteurs et à leur public. Cette affirmation est également vraie en ce qui concerne les *makishi* du nord-ouest de la Zambie, au moyen desquels les valeurs sociales, l'histoire, les événements et le contexte politico-économique contemporain sont portés à l'attention de la communauté. En tant qu'« agents idéologiques », les *makishi* mettent en scène et confrontent ces questions cruciales pour la société. La nature paradoxale des *makishi* joue sur les dilemmes de la vie elle-même, et tente d'aider les gens en les stimulant, en leur faisant des suggestions et en les amenant à confronter les forces qui vont inévitablement les affecter. Un tel jeu ironique produit ses propres réactions et résolutions, qui transparaissent dans les opinions, les discussions ou les décisions influencées par les prestations masquées. Parce que les *makishi* fonctionnent socialement, ils ne reflètent pas seulement ce qui est transitoire dans la société mais ils aident aussi à comprendre ou à accepter les forces du changement. En tant qu'agents idéologiques et ruses de représentation, les *makishi* des sociétés du nord-ouest de la Zambie demeurent stratégiquement au centre de la négociation quotidienne de sens concernant les réalités locales, nationales et internationales.

(Texte inédit en anglais traduit par Florence Piron)

Références

BASTIN M.-L.

- 1961 *Art decoratif tshokwe* (2 vol.). Lisbonne : Museu do Dundo.
- 1984 « Ritual Masks of the Chokwe », *African Arts*, XVII, 4 : 40-45, 92-93, 95.
- 1988 *Art et mythologie : figures tshokwe*. Paris : Éditions Dapper.

COLE H.

- 1985 « Introduction : The Mask, Masking, and Masquerade Arts in Africa » : 15-27, in H. Cole (dir.), *I am Not Myself : The Art of African Masquerade*. Los Angeles : Museum of Cultural History, UCLA.

COLE H. *et al.*

- 1970 *African Arts of Transformation*. Santa Barbara : The Art Galleries of the University of California at Santa Barbara.

HEUSCH L. de

- 1982 *The Drunken King or the Origins of the State*. Bloomington : Indiana University Press (*Le roi ivre ou l'origine de l'État*. Paris : Gallimard, 1972).

KAKWEJI J.S.

- 1989 *Viximo : Contos de oratoria Luvale*. Luanda : Uniao de Escritores Angolanos.

LAYTON R.

- 1981 *The Anthropology of Art*. New York : Columbia University Press.

LIMA M.

- 1971 *Fonctions sociologiques des figures de culte hamba dans la société et dans la culture tshokwé (Angola)*. Luanda : Instituto de Investigação Científica de Angola.

McCULLOCH M.

- 1951 « The Southern Lunda and Related Peoples », *Ethnographic Survey of Africa* (West Central Africa), Part I. London : International African Institute.

MILLER J.

- 1976 *Kings and Kinsmen : Early Mbundu States in Angola*. Oxford : Clarendon Press.
- 1988 *Way of Death : Merchant Capitalism and the Angolan Slave Trade, 1730-1830*. Madison : University of Wisconsin Press.

MORRIS W. (dir.)

- 1969 *The American Heritage Dictionary of the English Language*. Boston : Houghton Mifflin.

NAPIER D.

- 1986 *Masks, Transformation, and Paradox*. Berkeley : University of California Press.

NOOTER M. (dir.)

- 1993 *Secrecy : African Art that Conceals and Reveals*. New York : The Museum for African Art.

PAPSTEIN R.

- 1989 « From Ethnic Identity to Tribalism : The Upper Zambezi Region of Zambia, 1830-1981 », *The Creation of Tribalism in Southern Africa*, XIII : 372-394. University of California Press.

ROBERTS A.

- 1986 « Duality in Tabwa Art », *African Arts*, XIX, 4 : 26-35, 86-87, 91-92.
1990 « Tabwa Masks : An Old Trick of the Human Race », *African Arts*, XXIII, 3 : 36-47, 101-103.
1992 « Chance Encounters. Irony Collage », *African Arts*, XXV, 2 : 54-63, 97-98.
1993 « Insight, or NOT Seeing is Believing » : 65-79, in M. Nooter (1993).
s.d. « "Sinister Caricatures", "Mimetic Competition" : European Cannibalism in the Latter Years of the Belgian Congo », *Ethos* (à paraître).

ROBERTS A. et E. Maurer (dir.)

- 1986 *The Rising of a New Moon : A Century of Tabwa Art*. Seattle : University of Washington Press for The University of Michigan Museum of Art.

TURNER V.

- 1970 *The Forest of Symbols*. Ithaca : Cornell University Press.

WHITE C.M.N.

- 1961 « Elements in Luvala Beliefs and Rituals », *The Rhodes Livingstone Papers*, XXXII. Manchester University Press.

WISSLER C.

- 1950 « Masks », *Science Guide*, 96. New York : American Museum of Natural History.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

*Le masque comme processus ironique
Les makishi du nord-ouest de la Zambie*

L'utilisation des masques dans les cérémonies d'initiation des populations du nord-ouest de la Zambie est traditionnelle et chargée de messages symboliques mythiques et sociaux. Cet article vise à illustrer l'utilisation et les rôles des masques dans les contextes politiques postcoloniaux actuels au nord-ouest de la Zambie. Les masques traditionnels servent de lieu où penser et s'approprier les réalités nouvelles que les populations affrontent à travers l'humour et l'ironie des personnages masqués.

*Masks as Ironic Process
Some Makishi of Northwestern Zambia*

The using of masks during the initiation rites in Northwestern Zambia is part of a tradition loaded with rich symbolic meanings based on myths and social relationships. This article seeks to illustrate the use and roles played by the same masks in the present-day political postcolonial contexts. The traditional masks form an important « locus » through which people cope with and appropriate ironically the new political realities of the region.

Manuel A. Jordán
The University of Iowa
Department of Anthropology
114 Macbride Hall
Iowa City
Iowa 52242-1322